

Entre o passado e o presente do romance moderno: o humor na escrita de Milan Kundera

Between the past and the presente of modern romance: *the humour in the writing of Milan Kundera*

Wilton Barroso*

Maria Veralice Barroso**

RESUMO: Enquanto pensador da criação estético-romanesca, Milan Kundera assegura que para refletir acerca da “Arte do Romance” e aquilo que dela se extrai como conhecimento é indispensável procurar entendê-la a partir de dentro de sua própria história; e para ele, quem começou a puxar os fios que teceriam essa história ao longo da modernidade fora o século XVI com François Rabelais. Sendo assim, procurando interpolar o passado ao presente do romance moderno, o humor kunderiano dialoga com a gaiatice do riso rabelaisiano. Entender em que medida esse diálogo permite ao romancista contemporâneo questionar as estruturas sociais bem como a autonomia da criação estética frente ao mundo dominado pela ditadura do idílio, constitui-se no objetivo central desse artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Humor. Rabelais. Kundera. Romance Moderno.

ABSTRACT: As a thinker of the aesthetic-novelistic creation, Milan Kundera ensures that, in order to reflect on the “Art of Romance” and what is extracted of it as knowledge is indispensable to seek an understanding it from within your own history. And for him, who started pulling the wires which would weave this story throughout modernity was the sixteenth century with François Rabelais. Thus, looking interpolate the past to the present of modern novel, the kunderian humor dialogues with the gaiety of the Rabelaisian laugh. To understand to what extent this dialogue allows the contemporary novelist challenge social structures as well as the autonomy of aesthetic creation across the world dominated by the dictatorship of the idyll, constitutes the central objective of this article.

KEYWORDS: Humor. Laugh. Rabelais. Kundera. Modern romance.

* Wilton Barroso Filho é professor associado no Departamento de Filosofia, no Departamento de Teoria Literária e no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade De Brasília, Doutor em Filosofia pela Universidade Diderot Paris VII, Pós-doutor em Teoria Literária pela UERJ, atualmente coordena o grupo de pesquisa Epistemologia do Romance(CNPq/UnB). Desenvolve e orienta pesquisas referentes ao romance moderno com ênfase nas obras de Gustave Flaubert, Machado de Assis, Hermann Broch, Milan Kundera, Carlos Fuentes e Glauco Mattoso.

*Maria Veralice Barroso é Dra. Em Teoria Literária pelo programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília – (PPGL-UnB). Pesquisadora associada ao grupo de pesquisa Epistemologia do Romance (CNPq/UnB), desenvolve pesquisas com ênfase na obra de Milan Kundera. Exerce atividade docente na Secretaria do Estado de Educação do Distrito Federal – SEEDF.

1. O passado e o presente do humor Kunderiano

O humor: centelha divina que descobre o mundo na sua ambiguidade moral e o homem em sua profunda incompetência para julgar os outros: o humor: embriaguez da relatividade das coisas humanas; estranho prazer nascido da certeza de que não há certeza.

Milan Kundera

Um olhar minucioso sobre o conjunto dos textos teóricos e dos escritos ficcionais do escritor contemporâneo Milan Kundera, permite melhor compreender a seriedade com a qual trata a questão do humor enquanto recurso da criação literária. Ciente da relevância do elemento risível no fazer estético, Kundera procurou e ainda procura colocar o riso no centro de suas reflexões teóricas e de suas representações prosaísticas¹. Difícil precisar, entretanto, se aqui o humor decorre do crítico ou do criador do texto literário. Sendo assim, para não alongar ainda mais o assunto, preferimos solucionar o impasse recorrendo à hipótese de que nesse caso, como afirmou José Luís Jobim, há uma interseção entre aquilo que o crítico escreve sobre literatura com o que ele produz como literatura (2012). Em face desse entendimento, sentimo-nos à vontade para recorrer a um e a outro no curso das reflexões propostas.

Enquanto pensador ou enquanto escritor de literatura, Milan Kundera com frequência, reafirma que as reflexões acerca do humor se constroem dentro de uma relação de proximidade e de continuidade com a história da arte cujo centro de interesse é a trajetória do romance moderno. O ponto de referência para o humor será, assim, o século XVI cujo mérito, nos faz ver Kundera, foi ter colocado em cena um riso próprio do homem e da arte que despontavam para a modernidade: o romance moderno.

1.1 Entre distâncias e aproximações – o riso em Rabelais e Kundera

Conforme o historiador do riso George Minois, enquanto atributo do humano, “o riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência” (2003, p. 19). As palavras de Minois contribuem para explicar os motivos de o humor ter sido parte essencial

¹ Haja vista seu último romance (A festa da insignificância) publicado em 2013. Em uma espécie de reafirmação da relevância do riso para seu projeto estético-romanesco – construído ao longo de mais de 50 anos – neste livro, Kundera, não só dedica toda a quarta parte (Estão todos em busca do bom humor) ao apelo pelo bom humor, quanto faz do riso, nas suas mais diversas variações, um dos elementos centrais que perpassa todas demais partes.

do romance moderno, o qual, segundo Milan Kundera, em paralelo com a história dos fatos, iria se ocupar em representar os conflitos e angústias do homem na modernidade, bem como em refletir acerca dos mesmos.

Ao tomar de empréstimo as palavras de Octavio Paz quando este afirma que “o humor é a grande invenção do espírito moderno”, o romancista tcheco prossegue sua linha de raciocínio salientando que “o humor não é uma prática imemorial do homem; é uma *invenção* ligada ao nascimento do romance” (1994, p. 5). Assim como fez Paz, Kundera associa o humor ao espírito moderno, mas diferentemente daquele que dedica suas reflexões a Cervantes, este atribui a invenção do humor ao nascimento do romance moderno. O que significa dizer que, Kundera compartilha a ideia segundo a qual o humor foi parte indissociável da escrita de Cervantes, do mesmo modo, pensa ter sido com este escritor que o romance moderno se estabilizou enquanto gênero literário, entretanto, entende que tanto o romance moderno quanto o riso – tal como concebidos na modernidade – devem muito ao francês François Rabelais.

No século XVI, quando ainda despontava como o gênero moderno, o romance foi apresentado por Rabelais como um espaço onde o riso se afirmava enquanto componente indispensável no tecer das narrativas romanescas. Sem se preocupar com as deformações as quais, conforme Aristóteles, o riso provoca naquele que ri e, sem dar ouvidos às orientações aristotélicas que a muito alertavam para a necessidade de domesticar o riso, Rabelais uniu o humor ao que há de menos refinado ou comedido no humano. Além de se contrapor à noção de harmonia perseguida por Aristóteles, o riso rabelaisiano também se opôs tanto à sublimação platônica, quanto aos dogmas religiosos que primavam pela valorização da alma em detrimento do corpo.

Ao mesmo tempo em que virou às costas ao mundo das ideias recomendado por Platão, Rabelais ignorou os clamores celestiais no sentido de manter o espírito elevado aos céus. Profano e pagão, o riso diabólico colocado em cena por Rabelais desceu vertiginosamente ao mundo material; desafiando céus e terra, ele fez do corpo o lugar primeiro de onde se subtrairia o riso sem medidas. Particularmente ligado aos excessos fisiológicos, o humor contido em *Gargântua e Pantagruel* constituiu-se de modo diretamente associado ao defecar, ao urinar, à comilança, bem como ao uso exagerado dos prazeres sexuais.

Além de ignorar as orientações aristotélicas no que dizem respeito à relação do belo com a harmonia na criação do estético – ao tomar o corpo enquanto espaço a ser explorado pela narrativa –, por meio do risível, o francês quinhentista usou e abusou das exigências menos

sublimes ou sagradas do humano. A atitude desafiadora de Rabelais deve ser reverenciada – parece ser o que nos diz Kundera - especialmente porque, ao perceber a condição do homem de seu tempo, ela aponta para a necessidade de se criar outras formas de narrar as aventuras desses seres, bem como de representá-los como indivíduos.

Notadamente amparado por orientações bakhtinianas, George Minois contribui significativamente para o desenvolvimento do debate proposto ao observar que o humor rabalaisiano decorre de sua visão de mundo. Segundo Minois, ainda que desmedido, grotesco, aparentemente desprezioso e ingênuo, Rabelais nos oferece um riso que reflete a “impotência resignada” diante das mazelas mundanas; em suas palavras, o humor oferecido por Rabelais aos seus contemporâneos era de início, uma espécie de “antídoto aos terrores e à angústia”, pois “se tudo se reduz a um monte de borra, nossos medos são vãos e é melhor rir deles” (2003, p. 281).

Em face de tal percepção, conforme Minois, ao unir o trágico ao cômico, Rabelais deu o tom de ambivalência que caracterizaria o humor na modernidade. A ambivalência relativizadora das certezas sobre a qual nos fala Kundera na epígrafe inicial parece ser a centelha do humor rabalaisiano que, aproximadamente quatrocentos anos mais tarde – no final do século XX –, Milan Kundera irá reivindicar como instrumento de seu fazer literário.

Com um olhar firme em seu tempo, mas sem perder de vista o passado cuja trajetória se alonga por mais de quatro séculos, ao tentar definir o riso como elemento estético da criação romanesca, Kundera reconhece que já no século XVIII, “o humor de Sterne e de Diderot era uma lembrança terna e nostálgica da alegria Rabelaisiana” e termina por concluir que,

A Europa olhou a história engraçada de sua própria existência durante tão longo tempo que, no século XX, a epopéia alegre de Rabelais se transformou em comédia desesperada de Ionesco que diz: “Muito pouca coisa separa o horrível do cômico.” (KUNDERA, 1988 p. 127)

Depreende-se daí que, nos anos finais do século XX, Kundera não só constata que a alegria de um riso solto e fácil se perdera por completo na trajetória e nas contingências da vida moderna, como também percebe que, no crepúsculo da modernidade, o riso gaiato de Rabelais só nos resta como fragmentos da memória.

A tessitura das reflexões e das representações kunderianas aponta para algumas das causas prováveis da distância que nos separa do riso quinhentista. Kundera nos dá a ver que os motivos desse distanciamento não se resumem tão somente ao fator temporal, nem tão pouco à

sofisticação que, segundo George Minois, o riso sofrera no século XVII, o mesmo pode-se dizer em relação aos inegáveis prejuízos que, conforme Kundera, o humor literário teria sofrido com a exacerbada seriedade dos sentimentalismos românticos no século XIX. Obviamente, o escritor considera que a soma dos fatores mencionados inegavelmente representa perdas irreparáveis quando se trata de manter em cena o riso rabelaisiano, entretanto, ao interconectar seu pensamento as suas representações literárias, nota-se que para Kundera, o que verdadeiramente fez decair por completo o riso solto no século em que habita foi a crescente degradação dos valores.

A noção de degradação dos valores, os quais regeram a vida do homem moderno, Kundera capta especificamente na trilogia ensaístico-romanesca *Os sonâmbulos* de Hermann Broch. Depois de presenciar os horrores nazistas e posteriormente sentir a força dos tanques russos – os quais, em defesa de uma ditadura comunista, no final dos anos sessenta, entraram em seu país e esmagaram os ideais de um “socialismo mais humano” defendido pelas vozes que ecoavam em meio à Primavera de Praga –, Kundera constata que a degradação observada por Broch no início do século XX, no final dele, culminava com a falência total dos valores e modelos modernos.

Constrangido por duas grandes guerras, assolado pelas ditaduras nos diversos cantos do planeta, o homem que no século seguinte ao de Rabelais fora proclamado por René Descartes como “Senhor e dono da natureza”, no crepúsculo da modernidade, dá-se conta da total fragilidade e impotência diante da ferocidade da História. De acordo com as reflexões kunderianas,

Depois de ter conseguido milagres nas ciências e na técnica, este “senhor e dono” se dá conta subitamente de que não possui nada e não é senhor nem da natureza (ela se retira pouco a pouco do planeta) nem da História (ela lhe escapou) nem de si mesmo (ele é guiado pelas forças irracionais de sua alma). Mas se Deus foi embora e o homem não é mais senhor, quem então é senhor? O planeta caminha no vazio sem nenhum senhor. Eis a insustentável leveza do ser. (KUNDERA, 1988, p. 41)

No que diz respeito à utilização do humor por Rabelais e Kundera, as palavras deste nos permitem pensar de modo mais sistêmico acerca da relação espaço-temporal.

Rabelais se despedia de uma época marcada pela presença e dominação dos valores cristãos, mas ao mesmo tempo – ainda que talvez não de forma consciente – vislumbrava diante de si um projeto de futuro no qual o homem, conquistava posição de destaque. Desse modo,

entrelaçando sentimentos opostos, ainda que trouxesse à cena literária as mazelas do mundo e expusesse a deterioração de um sistema de valores pautados na crença, o riso largo em Rabelais era possível também em razão de algo novo que se descortinava. Diferentemente disso, na outra ponta do fio tecido por Rabelais, Kundera vê encerrar diante de si um tempo sem perspectivas nem de presente, nem de futuro; um tempo no qual nem o Deus medieval, nem o Homem moderno são mais Senhores.

Em geral, as criações ficcionais de Kundera são variações do sedutor que, desde o século XVII, povoou o imaginário popular: Don Juan. Intentando uma espécie de aproximação por negação com o riso rabelaisiano, Kundera buscou na figura mítica e lendária de Don Juan a inspiração para a construção de seus personagens. Linda Hutcheon salienta que a “prática paródica” constitui-se em “uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança”. Fazendo dos seus personagens paródias dos sedutores clássicos modernos, aliando o riso aos elementos sexuais, especificamente ao erotismo e à sedução, Kundera esmera-se em nos mostrar a impossibilidade do riso quinhentista nos tempos finais da modernidade.

Ainda que em primeiro plano, as criações donjuanescas permitam ao romancista retomar o aspecto profano centrado no corpo tal como um dia fizera Rabelais e, ainda que seu primeiro romance intitulado *A brincadeira* – ao terminar em uma enorme diarreia – tente retomar a centelha de derrisão do humor rabelaisiano, Kundera carrega consigo a certeza de que “a história européia do riso fecha seu ciclo” (1988 p. 127). Não é por acaso então que, mesmo antes de publicar seu primeiro romance, sugestivamente nomeia um dos contos inaugurais de sua incursão pela narrativa ficcional de “Ninguém vai rir”.

Depois de ainda ingenuamente acreditarem na condição suprema do homem, de não perceberem e mesmo negarem a força da relativização e da pluralidade que mais e mais se impõe, de não observarem as transformações na condição da mulher em seu tempo, os sedutores que compõem os cenários da escrita kunderiana estão fadados ao fracasso. É somente ao verem seus planos fracassados que esses seres se dão conta de que os valores que regeram a vida até aqui se degradaram e, o festejado projeto de progresso – anunciado quando as cortinas se abriram para Don Juan de Tirso de Molina, seu antecessor – não lhe renderam senão a insustentável leveza que alimenta a solidão e o vazio de suas existências. Transpassado então

por tais sentimentos Fleischman², “faz o que pode para seduzir as mulheres, mas o que procura é, sobretudo, o abraço consolador, infinito, redentor, que o salvará da atroz relatividade do mundo recentemente descoberto” (1985, p. 126). É exatamente ao observar a decadência dos valores em seu tempo que Eduardo³, mesmo sendo ateu, sente-se triste com a ideia de que Deus não existe. Uma incursão pelo universo literário de Kundera conduz à percepção de que, mais que a euforia pela conquista, a procura incessante desses don juans por aventuras eróticas reflete uma busca de si mesmos, dos valores que constituíram o passado, mas que no crepúsculo da modernidade se esvaem de modo incontornável. A ausência de modelos referenciais tais como aqueles oferecidos por Deus ou pela ciência, faz que estes personagens sintam-se flutuar como uma pluma.

Ademais, frutos do pós-guerra, as criações ficcionais de Kundera também lutam ou sucumbem às ações esmagadoras das ditaduras locais impetradas contra qualquer manifestação de individualidade. Por tudo isso, o escritor se faz ciente de que, enquanto aspecto humano e, portanto, de individualidade, a narrativa literária não pode prescindir do riso, mas por outro lado, sabe que a parcela do riso que ainda os ligam ao século XVI, só pode ser aquela extraída do cômico rabelaisiano, porém, corrosivamente, transformada em ironia.

1.2 – O riso dos demônios como representação do humor na escrita de Milan Kundera

Embora o humor seja condutor de sua escrita ficcional, desde os primeiros passos enquanto romancista é somente em “O livro do Riso e do esquecimento”, seu quarto romance, que Kundera irá distinguir dois tipos de risos: o riso dos anjos e o riso dos demônios.

O riso dos anjos é descrito como aquele da contemplação, da aceitação, do acordo. De modo algum esse tipo de riso é sinônimo de constrangimento, de feio ou de desarmonia. Comedido, harmônico e sério, ele está para além de quaisquer brincadeiras. Seu teor e sua manifestação nos remetem ao que desejava Aristóteles quando propunha uma domesticação do riso. A imagem que simboliza o riso dos anjos é aquela de uma moça e de um rapaz que se dão “a mão e correm numa bela paisagem de primavera (ou de verão)”. De acordo com o narrador kunderiano, “eles correm, correm, correm e riem. O riso dos dois corredores deve proclamar para o mundo inteiro e para os espectadores de todos os cinemas: nós somos felizes, estamos contentes de estar no mundo, estamos de acordo com o ser!” (1978, p. 57)

² Personagem da narrativa “O simpósio”, contido na coletânea de contos do livro “Risíveis amores”.

³ Personagem da narrativa “Eduardo e Deus”, também parte da coletânea de contos “Risíveis amores”.

Não contrariando nenhuma estrutura vigente, não invocando conflito existencial ou de qualquer outra natureza, o riso dos anjos é legalizado. Por isso, ele é requisitado com frequência pelas mais diversas instituições; por esse motivo, em conformidade com as palavras irônicas do narrador,

Todas as Igrejas, todos os fabricantes de *langeries*, todos os generais, todos os partidos políticos estão de acordo a respeito desse riso e todos se precipitam para colocar a imagem desses dois corredores risonhos nos cartazes onde fazem propaganda de sua religião, de seus produtos, de sua ideologia, de seu povo, de seu sexo e de seu sabão de lavar louças. (KUNDERA, 1978, p.58)

Mas enquanto o riso dos anjos quer alegrar-se “por tudo aqui embaixo, ser bem ordenado, sabiamente concebido, bom e cheio de sentido” (1978, p.61), profanando céus e terra, o riso do diabo quer mostrar o absurdo das coisas, quer destronar, inverter e subverter as ordens estabelecidas; daí a adesão de Kundera ao humor extraído do riso dos demônios. O humor adotado por Kundera não é partidário dos anjos, também não é simplesmente “o riso, a caçoada, a sátira, mas um tipo especial de comicidade” (1994, p. 5), aquela que destrói, que mostra a insignificância de tudo.

Diferentemente de Rabelais para quem a alegria e o cômico eram indissociáveis, a alegria pura e simples nada tem a ver com a comicidade que Kundera reivindica para si. Ao definir, o cômico e o riso dos demônios, o romancista contemporâneo nos dá a ver que um ao outro se mescla quando, revelando brutalmente a insignificância de tudo, tal qual o riso do diabo, o cômico é mantido sob o signo da crueldade. Sendo o riso dos demônios partidário do mal, sua crueldade está em revelar a impotência do homem frente às forças que o constroem. Esse tipo de riso quer fazer cair os véus, as crenças ou a inocência quanto à quaisquer perspectivas de unicidade proposta pelos ideais idílicos.

Relatando sua experiência em um país dominado pelo comunismo russo, o narrador-autor-personagem – utilizado como recurso estético por Kundera em *O Livro do riso e do esquecimento* – cria uma definição mais elaborada e imagética do riso dos demônios. De acordo com ele, ao ver seus livros retirados das prateleiras das livrarias e bibliotecas, proibido, portanto, de escrever e de publicar seus romances, não podendo fazer mais nada além de sobreviver, passou a escrever clandestinamente previsões astrológicas, recebendo por tal atividade uma quantia irrisória. Se disso pode ser subtraído algum tipo de humor, só pode ser aquele cuja filiação partidária é dos demônios, pois nas palavras do narrador,

Tudo que havia de engraçado nisso era minha existência, a existência de um homem cortado da história, dos manuais de literatura e do catálogo de telefone, de um homem morto que agora voltava à vida numa surpreendente reencarnação para pregar a centenas de milhares de jovens de um país socialista a grande verdade da astrologia. (KUNDERA, 1978, p. 59)

Em um primeiro momento, reivindicando o cômico, o riso dos demônios é apresentado como riso crispado, quase doloroso, não fosse a necessidade de anestesiá-lo o coração que, segundo Henri Bergson, nos impõe a comicidade (2007). Nesta primeira acepção, o riso do diabo se impõe como necessário para representar comicamente a tragédia humana. Por meio dele, delineia-se um sujeito que reconhece a total fragilidade e impotência diante da História, não lhe restando outra coisa senão rir da própria condição e desgraça.

Mas para além do tragicômico, outra nuance se revela no riso dos demônios, trata-se do riso endereçado ao outro. Especialmente, aquele que se revela “quando as coisas são privadas de repente de seu suposto sentido, do lugar que lhe é destinado na ordem esperada das coisas (um marxista formado em Moscou acreditar em horóscopos)” (1978, p. 61).

Acentuando, portanto, a desconstrução da rigidez e o caráter de “significação social”, que, segundo Bergson, são prerrogativas essenciais do riso (2007, p. 6), a comicidade extraída do riso do diabo atua geralmente onde não haja possibilidades de negociação, de questionamentos. Quando revela que as coisas são diferentes do que aparentam ser, o riso do diabo desestabiliza entre outros, verdades, crenças e discursos rígidos e socialmente instituídos. Com essa modalidade de risível, Kundera quer atuar diretamente na noção de idílio.

As reflexões de Kundera dentro e fora dos romances nos indicam que o idílio é uma aspiração humana. A necessidade de silenciar os conflitos, de fazer valer a ideia de ordem, de harmonia é, e sempre será, um desejo do homem. Em se tratando da relação consigo mesmo, o homem atua no sentido de neutralizar os conflitos e os desacordos, essa vigilância contínua em relação ao próprio eu, por sua vez, estende-se às relações sociais. Nesse sentido, a crença idílica nos diz que uma sociedade ordeira, feliz e com perspectivas de progresso deve anular qualquer manifestação que gere conflitos. Nessas condições, as vontades e desejos devem ser homogêneos, ou se preciso for, homogeneizados. Por isso, todo discurso que se quer único e totalizador – como a ditadura na qual Kundera viveu e produziu por vários anos –, prima pelo reforço e manutenção dos ideais idílicos. Se o riso dos anjos atua no sentido de reforçar a harmonia individual e social sustentando, com sua concordância, a ideia de um paraíso feliz, o

riso do diabo quer incidir-se, com toda crueldade e acidez que lhes são peculiares, contra o discurso totalizador do idílio.

Atuando simultaneamente na condição de narrador, autor e personagem, segundo o narrador kunderiano, além da crueldade, existe no riso dos demônios, “também uma parte de alívio salutar (as coisas são mais leves do que pareciam” e quando isso acontece, “elas nos deixam viver mais livremente, deixam de nos oprimir sob sua austera seriedade)” (1978, p. 61). Esse efeito da comicidade nos é possível particularmente, quando aliada á ironia.

Se o riso subtraído da ironia é importante no espaço da criação literária, Kundera nos dirá que “por definição o romance é a arte irônica”. E a importância atribuída à ironia enquanto recurso estético na criação romanesca se deve primeiro por seu caráter relacional e segundo, em razão da ambiguidade.

Em se tratando do aspecto relacional Kundera dirá que,

A ironia quer dizer: nenhuma das afirmações que encontramos num romance pode ser vista isoladamente, cada uma delas encontra-se em confronto completo e contraditório com outras afirmações, outras situações, outros gestos, outras ideias. Apenas uma leitura lenta, duas vezes, muitas vezes repetidas fará aparecer todas as *correlações irônicas*, dentro do romance, sem as quais o romance não será compreendido. (KUNDERA, 1994, p. 184 e 185)

Ao se referir à perspectiva relacional própria do romance, o autor parece querer nos alertar para a leitura da própria obra. Em razão da prerrogativa irônica, a obra kunderiana exige, além do ir e vir pelos diversos textos, um exercício de ruminação permanente. Primando pelas inversões de sentidos, muitas vezes aquilo que aparece em primeiro plano como uma espécie de verdade anunciada pelo romance, não é senão o elemento criticado. A poesia engajada do poeta Jaromil, presente no romance “A vida está em outro lugar”, se apresenta como um bom exemplo disso. Não se dando conta da ironia presente no jogo narrativo, não se apercebendo de que a ironia consiste em dizer em tom sério aquilo que não é pensado seriamente, mas comicamente, não foram poucos os leitores que se identificaram com as causas de Jaromil. Esses leitores, não se deram conta de que, mais que qualquer outra coisa, as ações do personagem constituem-se naquilo que para Kundera é um assassinato a qualquer obra de arte: colocá-la a serviço de uma ideologia, seja ela qual for.

O aspecto relacional complementa aquele referente à ambiguidade. Do mesmo modo que a ironia impede uma submissão da arte a outros discursos, ela dificulta o julgamento moral

em detrimento do estético. Por isso nos dirá Kundera, existirem fatos, situações... que só poderão participar da narrativa literária romanesca uma vez que esta é eminentemente uma arte irônica. Ao desvendar o mundo como ambiguidade, a ironia nos priva de certezas; desviando-se de respostas conclusivas, ela não permite uma verdade, mas sugere possibilidades de verdades.

Ao lidar com as várias possibilidades, com destronamentos daquilo que parece sério, a ironia kunderiana ri e tripudia da arrogância dos mais diversos discursos que se querem homogêneos e homogeneizadores. Se a ironia atua de modo destronador naquilo que existe como valor de verdade, em parceria com outras linguagens literárias, ela contribui para com o romancista no sentido de mascarar, desviar e relativizar as verdades, permitindo à arte do romance manter-se autônoma em relação aos discursos institucionais dominados e controlados pela ditadura do idílio.

O que significa dizer que, a prerrogativa da ambiguidade inserida pela ironia faz com que o romance literário seja o lugar de algumas situações e fatos os quais, em um dado momento da História, só podem ser descritos pela narrativa ficcional e nela figurar. Tal possibilidade se dá porque, ao jogar com as certezas, a ambiguidade gerada pela ironia dificulta os julgamentos morais nefastos à criação e à fruição do estético. Não fosse o jogo ambíguo criado pela ironia, o próprio Kundera jamais poderia ter escrito, num vigilante contexto ditatorial, tudo que escrevera sobre a devastadora ação dos regimes ditatoriais sobre os indivíduos, sobre a condição humana.

À guisa de conclusão, pode se dizer que, embora nas muitas de suas variações o riso atravesse a obra kunderiana; de modo geral, ele aparece com maior intensidade e como elemento de transformação do estético quando se apresenta sob a forma diabolicamente, sutil e corrosiva da ironia. De posse desse entendimento, nos é permitido afirmar que a escrita romanesca de Milan Kundera, reflete a postura do sujeito irônico do modo descrito por Soren Kierkegaard, quando salienta,

Para o sujeito irônico, a realidade perdeu a sua validade, ela se tornou, para ele, uma forma incompleta, que incomoda ou constrange por toda parte. O novo, por outro lado, ele não possui. Apenas sabe que o presente não corresponde à ideia. Num certo sentido, o irônico é profético, pois ele aponta sempre para a frente, para algo que está em vias de chegar, mas não sabe o que seja... (KIERKEGAARD, 2013, p. 261)

Situado na fronteira entre o Moderno e o pós-moderno, enquanto sujeito irônico nos termos reconhecidos por Kierkegaard, Kundera cria seres ficcionais que se transformam em motivo de riso exatamente por não se darem conta do esgotamento, esmaecimento ou degradação dos valores modernos. Recusando-se a enxergar que o mundo ordenado pelas verdades e fórmulas científicas, cada vez mais dá lugar à relativização e pluralização dessas verdades, os seres criados por Kundera deixam emanar de suas ações um riso partidário dos demônios. Corrosivo, inquietante e destronador, contraditoriamente, o cômico extraídos das narrativas de Milan Kundera é também melancólico e nostálgico; ele resulta em um riso que mesmo inspirado na comicidade rabelaisiana, dela muito se distancia.

Referências Bibliográficas

BERGSON, H. **O Riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti, São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BROCH, H. **Os sonâmbulos**. Trad. Wilson H. Borges. S.P: Germinal, 2003.

HUTCHEON, L. **Poética do Pós-Modernismo**: História, Teoria, Ficção. Trad. Ricardo Cruz. RJ: Imago Ed, 1991.

JOBIM, J. L. **A Crítica Literária e os críticos Criadores no Brasil**. RJ: Caetés : EDUERJ, 2012.

KIERKEGAARD, S. **O conceito de ironia**: constantemente referido a Sócrates. Trad. Alvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

KUNDERA, M. **O livro do riso e do esquecimento**. Trad. Tereza Bulhões C. da Fonseca. SP. Círculo do livro, 1978.

_____. **A brincadeira**. Trad. Teresa. Bulhões C. da Fonseca e Ana Lúcia Moojen Andrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Risíveis amores**. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **A arte do romance**. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.

_____. **A vida está em outro lugar**. Trad. Denise Range Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. **Os testamentos traídos.** Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Maria Luiza N. da Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. **A insustentável leveza do Ser.** Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca. Rio de Janeiro, Ed. Record. 1995.

_____. **A cortina.** Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca. São Paulo: Companhia Das letras, 2006.

MINOIS, G. **História do riso e do Escárnio.** Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOLINA, T. **O burlador de Sevilha e o convidado de Pedra.** Trad. Alex Cojorian. Brasília, Círculo de Brasília, 2004.

PLATÃO. **O Banquete.** Trad. J. Cavalcante de Souza. RJ. DIFEL, 2010.

RABELAIS, F. **Gagântua e Pantagruel.** Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.

Artigo recebido em: 28.02.2015

Artigo aceito em: 19.03.2015